

М У З Н К А

Сергей Летов

ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫКА НОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИОННОЙ МУЗЫКИ

Зияющие темнотой провалы чередуются в ней со вспышками света; недомолвки соседствуют с перенасыщенным смыслом знаками, в такой поэзии отсутствует устойчивая, предсказуемая целенаправленность, и благодаря этому она настолько противостоит социальной функции языка, что само употребление речи, распавшейся на отдельные слова, открывает дорогу любым значениям возможных миров.

Р. Барт

Настоящая статья не претендует на строгую научность. Нашей задачей являлось скорее осознание некоторых интуиций, связанных с процессом порождения новой импровизационной музыки /НИМ/ ¹. Соответственно, выводы, к которым приходит автор, носят характер либо проблем, либо лишь тенденций.

Стало уже традицией говорить и писать о языке НИМ. В целом применение семантического анализа и продолжение рассмотрения ее, как акта коммуникации /информационного сообщения/, может быть плодотворно; см., статьи "Квадрата" ИМР 13-17/. Однако нам хотелось бы обратить внимание на некоторые проблемы, возникающие при применении категории "язык" к НИМ. Мы полагаем, что в языке НИМ, различных ее проявлениях существует некоторое искажение природы самого понятия языка.

¹ Мы намеренно воздержались от определения НИМ. Если же кому-либо из читателей это затруднит понимание статьи, то к их услугам попытка осторожного определения: НИМ - это музыка в создании и развитии которой принимали участие Д.Бейли, Э.Паркер, Т.Оксли, Б.Гай, Т.Уотс, Дж.Стивенс, Дж.Зорн, Н.Литтон, Г.Кристман, П.Резерфорд, Р.Малфатти, М.Литл, Дж.Картрайт, Г.Гудмен, К.Кайзер, С.Тейлор, Г.Зоммер, Э.Брэнстон, Л.Смит, Дж.Лумис, Р.Митчел - за рубежом, Владислав Макаров - в СССР.

Не принимая буквального перенесения лингвистического категориального аппарата в музыказнание, мы в то же время полагаем, что есть основания ставить под сомнение языковой характер именно НИМ / в противовес традиционным музыкальным культурам/. Итак, всякий процесс, в том числе и коммуникативный, предполагает наличие системы, что в общем случае предполагает привлечение универсальной оппозиции событие/структура. Любым знаковым системам по Ф. Соссюру соответствует конкретизованная оппозиция речь/язык, где язык - конечная система правил, необходимая для коммуникации, безразличная к материалу тех сигналов, из которых она состоит, а речь - индивидуальный акт выбора и актуализации /количество речевых высказываний предполагается бесконечным/. В отношении традиционных музыкальных форм это противопоставление вполне справедливо: всегда существует конечный набор правил-норм звукоизвлечения, ритмических формул, мелодических ходов, принципов ладовой организации и т.п. - язык и речь - характеризующаяся применением этих правил и порождением импровизируемых или компонуемых музыкальных феноменов.

В НИМ напротив конечного набора правил не существует. Более того, для многих музыкантов НИМ характерна прямо противоположная установка - тяготение к выходу за рамки той или иной предполагавшейся в прошлом системы нормативов /Д. Бейли, Э. Паркер, Т. Оксли/.

Всякий язык представляет собой как систему значимостей, так и социальное уświadczenie и носит абсолютно дифференциальный характер /Ф. Соссюр: "Одной из черт языка, как и всякой семиологической системы вообще, является то, что в нем нет разницы между тем, что отличает одну вещь от другой и тем, что ее составляет"/. Очевидно, что об абсолютно дифференциальном характере языка НИМ говорить не приходится: НИМ не безразлична к материалу. В традиционной европейской музыке, возможно, было безразличие к инструментарию /партия генерал-баса или уже - неопределенность в отношении к инструментальному характеру "Искусства фуги", многочисленные сонаты для флейты /или блокфлейты, или гобоя/ или скрипки и генералбаса: любой клавишный плюс любой низкий смычковый

/ и к интерпретации/ см. например, оригинальную редакцию сонат и партит для скрипки соло И.С.Баха/.

Ничего подобного нельзя найти в НИМ, которая абсолютизирует материал, как настаивая на уникальности акустических феноменов. Ниже мы коснемся проблем системы значимостей и социального характера НИМ.

Переходя к проблеме значимости и передачи информации к НИМ, отметим, что элементарная схема акта коммуникации включает передатчика, который выбирает и преобразует с помощью кода элементы из объективной реальности и субъективного опыта, канал - текст, приемника, который принимает сообщение, декодирует его /интерпретирует/, иногда неверно /возникают шумы/. /И.Левый/.

ПЕРЕДАТЧИК ----> КАНАЛ ----> ПРИЕМНИК

Передача сообщений осуществляется благодаря коммуникативным связям, образующим коммуникативную сеть. В случае НИМ, если предположить приложимость к ней этой модели, может реализоваться одновременно ряд форм коммуникативной связи: как односторонние, так и разнообразные формы двусторонней. Наиболее характерными следует предположить коммуникативную связь с одним ослабленным направлением /а/ и диффузию /б/, когда слушатели по-разному принимают сообщение /партнёры и публика/. /И.Левый/.

A ⇌ B /а/ C←A→B /б/

К сожалению, методы анализа информации могут пока характеризовать код лишь со стороны выбора заранее заданных комбинаций. Термин информация связан со снижением неопределенности, со снижением риска, с повышением качества тех шагов, которые опираются на полученную информацию /таких шагов, как субSTITУЦИЯ и типизация при восприятии/. Информационное содержание единицы кода определяется как функция вероятности ее появления в тексте. По Шеннону, информация оценивается как энтропия:

H = - p₁ log₂ p₁, где H - энтропия сообщения, p - вероятность реализации элемента сообщения /частота его появления в тексте/.

Процесс восприятия сообщения существенно связан с ожиданием. Слушатель при восприятии музыкального произведения усваивает авторский код, вследствие этого интенсивность ожидания того или иного знака возрастает, либо убывает. По А.Молю "приемник является саморазвивающейся системой. Каждое принятное сообщение изменяет его способность к восприятию последующих сообщений".

При передаче информации неизбежны помехи, называемые в теории информации ШУМАМИ. Основное отличие музыкальной коммуникации от технической состоит в том, что шум локализован не только и не столько в канале связи, но главным образом в приемнике и передатчике, хотя последнее утверждение несколько двусмысленно и имеет силу, пожалуй, в основном по отношению к НИМ. Семантический шум возникает также из-за несовершенства кодов, при переходе одного канала в другой. Шум при приеме носит качественно и количественно отличный от шума в канале характер: при перекодировании в приемнике возникает новая информация. Семантический шум может иметь место вследствие интерференции акустического и семантического рядов /иногда и других выразительных средств: при театрализации, включением элементов перформенса, мэппенинга и т.д./.

Для компенсации шумов в традиционных коммуникативных сетях в сообщение вводится обычно некоторая доля избыточности /естественные западно-европейские языки, например, избыточны на 70-80%/. Информационная избыточность, или редundация реализации языковой единицы измеряется разницей между количеством отличительных признаков, требуемых для ее отождествления, и ее информационным содержанием. Редундация определяется и при помощи энтропийного фактора:

$$R = 1 - \frac{H}{H_{\max}},$$

где H — реальная энтропия данного сообщения,

H_{\max} — наивысшая возможная энтропия данного сообщения.

К редundантным /избыточным/ элементам сообщения относятся прежде всего повторения, регулярный ритм, метр, параллелизм и вообще все предсказуемые элементы. Кроме того, к

редundантным элементам относятся элементы так называемой вторичной информации – цитаты, аллюзии, всевозможные ссылки на известные в той или иной степени материалы /столь популярная сейчас полистилистика, шире – проявления парадийной эстетики вообще/. Информационной избыточности способствуют также различия в частотах появления элементов. Как в естественных, так и в поэтических языках на всех уровнях наблюдается высокая степень избыточности, способствующая компенсации шумов и тем самым осуществлению коммуникации, при этом поэтическим языкам /музыка, живопись, литература и т.д./ свойственна большая информационная избыточность вследствие доминирования поэтической метаязыковой функции /согласно 6-функциональной схеме Р.Якобсона, см. также "Искусство как прием" В.Шкловского/.

Действительно, в музыке европейского классицизма мы обнаруживаем значительную редундацию: ритмическая регулярность, тембровая нормативность, система гармонических функций и т.д. Дальнейшее развитие музыки свидетельствовало о возрастании ее информационного содержания и снижении избыточности. Те же процессы имели место в других динамичных музыкальных субкультурах, например, в джазе / – боп – фри/.

Характерно, что чем выше содержание информации в сообщении, тем большее сопротивление возникает при его прохождении по коммуникативной цепи и тем большая вероятность появления шумов. Эти тенденции в развитии музыки /шире – в развитии эстетической деятельности вообще/ привели в 50-х годах к возникновению так называемой экспериментальной музыки /Джон Кейдж, Нам Джун Пайк, Ла Монте Янг, Джордж Брехт, Тoshi Ичиюнаги и др./, и, впоследствии, НИМ. Экспериментальная музыка сделала семантический шумовой фактор своим существенным компонентом, локализовав его в сфере действия приемника, сведя процесс коммуникации к подготовке и реализации некоторой ситуации /например, Кейдж – 0'00', и различные "миксы"/. По существу, это были первые перформенсы, хэппенинги, концептуальные акции. Целью и предметом деятельности стали первичные конструкты сознания, основополагающие интуиции, фигурально выражаясь, невидимая аксиоматика миросозерцания.

НИМ существенно отличается от поствебернианства, и от экспериментальной музыки локализацией "шумового" фактора во всех звеньях коммуникативной цепи. НИМ сохранила связь с концептуальной музыкой, но значительно снизила схематизм последней и демонстративную провокационность ситуации. В отличие от экспериментальной музыки, с ее полным равнодушием к материалу /рассматриваемому как безразличное средство/, НИМ пошла по пути конденсации акустического образа музыки европейского авангарда /Штокхаузен, Ксенакис и др./. В результате стремления к максимальной эзотеризации музыки, концентрации информации, основной отличительной особенностью НИМ стала предельно низкая информационная избыточность музыкальной речи, перерастающая вследствие действия шумов в информационную недостаточность сообщения.

Повышение информационной нагрузки сообщения привело к его диалектическому отрицанию: набор дифференциальных признаков элементов когда перестал отвечать частотам их появления. Вследствие нарушения закона Ципра высказывание стало полностью неопределенным.

В современной трактовке /согласно Я.Хинтике и финской логической школе/ семантическая информация тем богаче, чем большее количество альтернатив или "возможных миров" исключается данным сообщением. НИМ представляет собой таким образом музыку "возможных миров". Мощность этого множества "возможных миров" определяется степенью информационной недостаточности декодированного сообщения. Математический образ этой музыки в первом приближении ассоциируется с системой неопределенных уравнений: множество неизвестных мощнее множества уравнений.

Из информационной недостаточности НИМ следует, что она не является сообщением, так как не осуществляется передача информации /во всяком случае информации, основанной на выборе/. НИМ представляет собой речь, основанную на минимом языке, обладающем неким подобием структуры - подобием, ибо число степеней свободы значительно превышает число связей. Ассоциации с поствебернианской музыкой возникают у слушателя вследствие затрудненности нормативного восприятия. Элементы музыкальной речи освобождаются от реляционной

природы языка, утверждая собственную самодостаточность. Синтаксис заменяется иллюзией синтаксиса. Все функции языка превращаются в квазифункции /в "как-будто-бы-функции"/. Форма может иметь еще место на макроуровне - и то почти всегда как внешнее нечто - "формальное" - для данной музыки уже атавистическое. Слушатель НИМ нацелен главным образом не на макроформу, а на предполагаемую фактуру/текстуру с одной стороны и на процесс реализации ее - с другой.

Процесс формирования НИМ был обусловлен не джазовым самоотчуждением, а объективными закономерностями развития искусства европейской цивилизации - повышением информационной насыщенности - повышением информационной насыщенности сообщения. Чем более предсказуем элемент, тем меньше его значимость, тем меньшее информационное содержание он несет. Из теории информации следует, что наиболее содержательны семантически те элементы, которые наименее ожидаемы в данном контексте. Чем реже встречается знак в тексте, тем он более значим. В идеале наиболее компактно в отношении информации такое сообщение, в котором все элементы равновероятны, т.е. встречаются с равной частотой. /Заметим пока, что максимальна энтропия сообщения, когда передается совершенно неупорядоченный хаотический текст/.

Для выполнения условия равновероятности сигналов./при фиксированной длине сообщения - определяемой психологическими и социальными факторами/ от НИМ потребовалось фантастическое расширение технического арсенала приемов звукоизвлечения, парадоксальная фразировка, иррациональные апериодические ритмические построения. Говорить о языке НИМ, как о конечной системе правил, стало неуместно. Беспрецедентное в истории музыки расширение музыкальных средств, парадоксализация музыкальной ткани вызваны в значительной степени именно тенденцией к информационной недостаточности, которая представляет собой в музыке своеобразный аналог принципа неопределенности Гайзенберга.

Сообщение информационно избыточное начинает расцениваться как банальное, тривиальное. Стремление к информационной недостаточности принимает форму запрета на банальные обороты /см. выше среди перечисления редundатных элементов/.

Возникает парадоксальным образом негативная парадигма для свободной импровизации. Это приводит строгих "свободных" импровизаторов /Д.Бейли, Э.Паркер, Б.Гай, а у нас - В.Макаров и его смоленская школа/ к созданию нового строгого замкнутого стиля. Однако наличие отрицательной порождающей модели не приводит с образованием стиля к сложению нового музыкального языка особого рода, а, скорее, к сложению антязыка, продуктом которого является совмещение в сознании слушателя негативной парадигматической сетки с иррациональным.

Интересно здесь обратить внимание на попытку самоосмысливания своей деятельности Дереком Бейли. В своей книге об импровизации Бейли отстаивает концепцию освобождения как главной цели и отличительной особенности свободной импровизации. Создание же целостного законченного музыкального произведения он рассматривает как главную альтернативу свободной импровизации. Подобная ориентация характерна для многих музыкантов свободной импровизации.

Итак, с одной стороны - музыканты успешно имитируют языковые феномены, иногда вводят элементы языка в музцирование, с другой стороны - стремятся вырваться за рамки языка как такового, с его нормативностью, ограниченностью, дифференциальностью и т.п., причем именно внеязыковая тенденция наиболее существенна в НИМ. Опираясь на Р.Барта, отметившего аналогичные процессы в новой поэзии, вышеописанное явление можно охарактеризовать как приведение слушателя в контакт с Внесмыленным.

Мы полагаем, что всякое произведение искусства представляет собой соединение моментов внесмыленного, с одной стороны, и структурного /формального/ содержательного - с другой. Внесмыленное присутствует как в материальности процесса, так и в элементах формы/структуре /см.например, "Моцарт" Г.Чичерина/.

Приведение в контакт с внесмыленным представляет собой еще одну - седьмую функцию, универсальную функцию сообщения, которая отрицает действие 6 функций сообщения Р.Якобсона, в особенности поэтическую и метаязыковую. Эта указующая функция соотносится с внеязыковым состоянием человека,

внезыковым мышлением, "верой" по Расселу, которые не имеют не только актуального, но и всякого возможного языкового выражения /надсознание, подсознание и т.п./. Сходные процессы иррационализации имеют место в новой поэзии /см. Р. Барт "Нулевая степень письма" или И.Фонадь "Коммуникация в поэзии": "Поэт пытается выразить невыразимое, необычайно снижая семантическую и грамматическую редундацию и отвергая грамматические ограничения"/.

Отступление: Словесно-смысловое описание соприкосновений с Внесмыслиенным, Иррациональным в форме статьи - то есть в непоэтической форме представляет значительную трудность: части рассуждений могут /или неизбежно должны?/ зависеть над бездной Внесмыслиенного, как бы оказываться на его территории и нуллифицироваться относительно смысла.

Структурно-логические элементы музыки имеют целью определенную социализацию, социальную ориентацию, стабильность и самостабилизацию в культурном контексте: социальная стратификация общества по "жанрам"-/классическая европейская музыка, джаз, поп-музыка, авангард/, потребление, функциональное применение, коллекционирование и т.д.

Контакт же с Внесмыслиенным имеет целью инициацию слушателя, столкновение с Подлинной Реальностью, дестабилизацию его внутреннего мира, системы взглядов, реакций, связей - мистическое сверхчувственное переживание - этот контакт всегда индивидуален, всегда имеет разрушительный характер.

Следует указать впрочем на кардинальное отличие незначимости информационно недостаточных сообщений от "бихевиористической" незначимости сообщений, обусловленных социальными факторами, когда субъект не обладает свободой выбора /элементов высказывания/. Значительная часть использования языка может быть связана с исполнением определенных "ролей" в процессе осуществления социально предписываемых "ритуаль-

ных" моделей поведения. С точки зрения этого аспекта использования языка, человеческие индивиды обнаруживают поведение, подобное поведению многих животных, у которых "коммуникативные системы" состоят из "готовых высказываний", используемых в определенных ситуациях /Дж.Лайонс/.

Внесмысленная функция НИМ использует, подчиняя себе, все 6 функций языкового сообщения, особенно интенсивно фактическую /контактную/ для атаки на сознание слушателя. Иррациональное подменяет привычный обжитый мир интеллекта, подобно тому, как непреднамеренные звуки аудитории подменяют ожидаемую структуру и форму музыкального произведения в 4'33, Дж.Кейджа.

Рост информационного энтропийного уровня указывает на то, что НИМ в отличие от любых ранее существовавших форм сообщения структурно отражает законы неорганической природы, которой свойственна тенденция к самопроизвольному разупорядочиванию. Живые организмы всегда понижают энтропию системы - как на энергетическом, так и на информационном уровне /Шредингер/. Поэтому в звуках НИМ до нас доносится, может быть впервые за всю историю человечества, голос, близкий голосу неживой природы.

Итак, для чего же нужны в новой музыке языковые элементы, если существенными оказываются иррациональные, инициирующие? Язык нужен для того, чтобы музыкант мог оттолкнуться от него, как от стартовой площадки, разбежавшись по которой и прыгнув, он оказывается в совершенно новой для себя ситуации - где все - иное. Разгон если и не необходим, то зачастую полезен. Аналогично - в традиционных обществах при "путешествиях" в "иные миры": "...состояние творческого вдохновения в той или иной области деятельности достигается человеком не спонтанно, а с помощью особых знаков..., позволяющих ему осуществлять рефлексивное управление собственной психикой..." /Е.С.Новик "Обряд и фольклор в сибирском шаманизме"/.

Черты отмеченного выше явления иррационализации проявились и в других видах эстетической деятельности. Наиболее ярко в концептуализме: концептуалисты не прячут внемуленное в материале, а делают его средоточием эстетической

деятельности. Концептуальные акции, перформенсы, хоппениги, объекты – прозрачны /Б.Гройс/.

В концептуальных эстетических феноменах метаязыковая функция сообщения порождает на уровне текста макрофункция – автореферативную, комментарий становится неотъемлемой частью произведения /альбомы И.Кабакова, "Поездки за город", "Коллективных действий"/. В связи с тем, что непосредственная эстетическая деятельность труднее поддается анализу, чем комментарий, обратимся к комментарию.

История критики XX века обнаруживает тенденцию к дематериализации, тяготение к все более тонким бесплотным структурам: формализм – структурализм – семантика – ... Современный этап характеризуется преодолением семиотического уровня. Критик теперь как бы оказывается лицом к лицу с вещью в себе. Анализ в этой ситуации возможен в виде разложения сознания самого познающего субъекта на взаимно-соотнесенные, возможно деформированные составляющие – организованные по принципу дополнения или контраста. Накладываясь на соотнесение комментатор – автор, "объективная" и деформированная проекции сознания порождают сложный образ, с трудом поддающийся объективации. Вследствие затрудненности объективации основными впечатлениями и реакциями в результате восприятия такого "искусства" становится смятение, недоумение и МОЛЧАНИЕ. За пределами музыки в узком смысле примерами таких работ являются парные фотографии Урса Лютти, последние перформенсы и альбомы А.Монастырского, работы одесских художников Ю.Лейдермана и С.Ануфриева. В музыке ярче всего это проявляется в разнообразных составах. В.Чекасина и С.Курехина.

Имитация семиозиса служит катализатором сверхчувственного общения /о.П.Флоренский/, способствует достижению музыкантами и слушателями измененных состояний сознания. Аналогичная /но не музыкальная/ речевая деятельность имеет место у пятидесятников – "говорение на языках незнаемых". Музыкальная речевая деятельность НИМ осуществляется примерно так, как описано в Деяниях Апостолов /2,1 – 7/: "...все они были единодушно вместе. И внезапно сделался шум с неба,

как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились.

... И исполнились Все Духа Святого и начали говорить на иных языках, как Дух давал им провещивать.

... Когда сделался этот шум, собрался народ и пришел в смятение; ибо каждый слышал их говорящих--его наречием".

Пора заметить, что описание НИМ в рамках акта коммуникации обладает относительной ценностью, так как предполагает, что информационное сообщение, содержащееся в музыкальном произведении, представляет собой комбинацию элементов, выбранных из заданного наперед конечного корпуса. Музыкант НИМ в отличие от, скажем, бопера, занят не только и не столько выбором и комбинированием уже готовых элементов, сколько творчеством. Это творение осуществляется ничем не опосредовано, ничем не мотивировано – так, как был сотворен мир: из ничего.

Зададимся в итоге вопросом о применимости термина "язык" в отношении НИМ. Чем его можно заменить? Оппозиция Ельмслева схема/узус /вместо язык /, речь Ф.Соссюра/ еще менее приемлема. Категория речи? Однако речь, будучи индивидуальным вариантом применения речевой деятельности, недоступна систематическому анализу из-за экзистенциального статуса субъектов /Ф.Соссюр/.

В настоящее время система оппозиций дискретных элементов заменяется в транслингвистике или лингвистике текста на систему полей и градуальных элементов. Ко-текстуальная теория М.Петефи производит размывание границ между языковой и внеязыковой информацией.

Наиболее приемлемы здесь будут вероятно понятия дискурса, как промежуточной между языком и речью формы, и идиолекта. Тем более, что чистый идиолект, по определению Романа Якобсона, – это язык больного, страдающего афазией, который не понимает собеседника и не получает от него сообщений, соответствующих его собственным языковым моделям.

